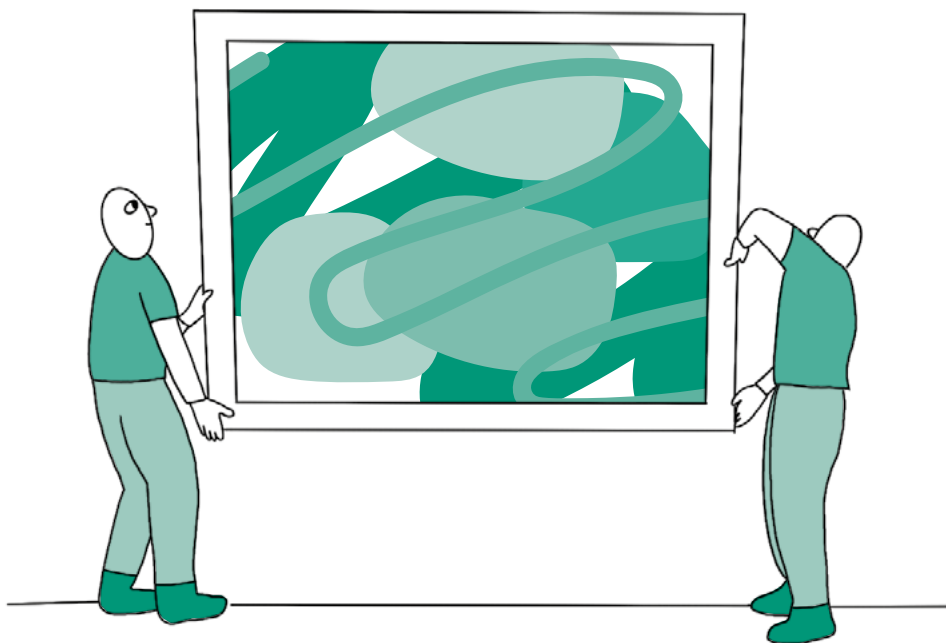


Guía curatorial

Herramienta práctica para
pensar y ejecutar propuestas
expositivas en artes visuales



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura

INAV

INSTITUTO
NACIONAL DE
ARTES VISUALES

Prólogo

Los museos y los espacios expositivos del Uruguay están experimentando cambios muy positivos y a su vez se están creando nuevos espacios de exhibición en todo el país en los Centros Culturales Nacionales.

Es en este contexto que, desde el Instituto Nacional de Artes Visuales (INAV), generamos un manual elemental que ofrezca a organizaciones e individuos herramientas de trabajo para el desarrollo de exposiciones, permitiendo así que las obras sean exhibidas en óptimas condiciones para el disfrute de los visitantes.

Esta publicación es otro ejemplo de la respuesta directa del INAV a la demanda de formación profesional y asesoramiento práctico, promoviendo el intercambio de conocimientos y experiencias mediante un trabajo colaborativo que pueda responder a los retos que presenta el arte contemporáneo hoy en día.

Confiamos que este manual sirva de soporte y se convierta en un material de consulta para la nueva generación de responsables de salas expositivas. Esperamos crear caminos de colaboración, apuntando a que las artes visuales y los artistas estén presentes en todo el territorio nacional.

Silvana Bergson

Coordinadora

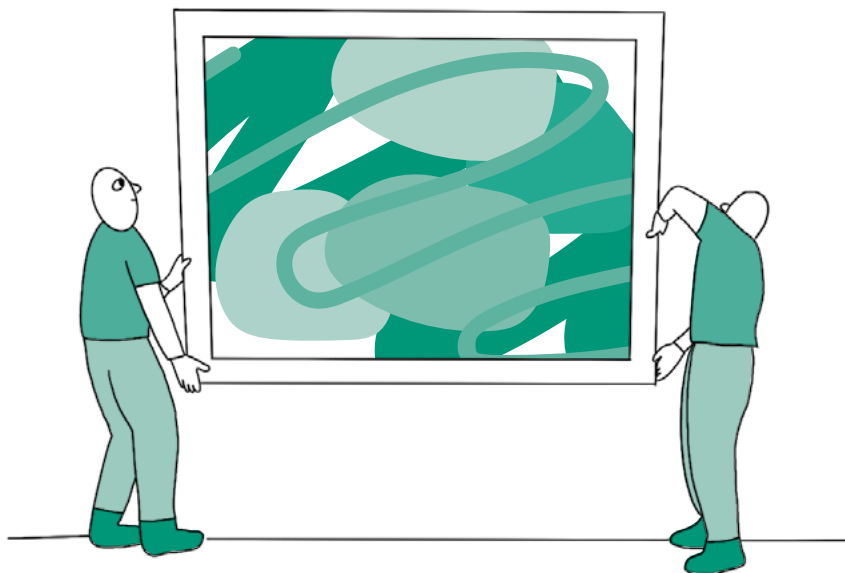
Instituto Nacional de Artes Visuales

Introducción

La presente guía busca ser una herramienta práctica para pensar y ejecutar propuestas expositivas en artes visuales.

Destinada a trabajadores de museos y salas expositivas, ofrece orientaciones básicas sobre cómo pensar una exposición y los aspectos técnicos a tener en cuenta en su diseño, montaje y difusión.

Adicionalmente, proporciona un glosario de términos específicos involucrados en la ejecución de proyectos expositivos, así como sugerencias para mejorar los sistemas de registro y catalogación de las obras de arte. Además de aportar al conocimiento del acervo institucional, estos procedimientos otorgan insumos útiles para pensar nuevas propuestas capaces de ofrecer lecturas novedosas de aquellos objetos artísticos y culturales que como sociedad hemos decidido valorar y mostrar.



1. Pensar una exposición

Podríamos definir una exposición como la exhibición pública de un conjunto de objetos e ideas que se transmiten a través de ellos, en un espacio delimitado y de acuerdo a ciertos objetivos.

La exposición o muestra constituye un tipo particular de narración, cuyas palabras son los objetos que decidimos exhibir (obras de arte y otros bienes asociados) y que se desarrolla a partir de la forma como decidimos ordenarlos y mostrarlos dentro del espacio expositivo. Esa narración constituye el guion museográfico de la exposición el cual traduce visualmente la propuesta curatorial. La curaduría es un trabajo con múltiples etapas que inicia con la definición del concepto de la exposición, esto es, la idea o hipótesis a transmitir, la investigación que sustenta dicha conceptualización, la selección de obras y objetos a exhibir, su ubicación y ordenamiento, la redacción de textos que se integran a lo expuesto y que se publican en el catálogo de la muestra, la participación en definiciones respecto a la ambientación del recinto expositivo y la iluminación, la atención de los desafíos conceptuales del montaje y de la estrategia de difusión.

Por eso el trabajo del curador es esencial en una exposición. Esto no quiere decir que haya que contratar a un curador, sino que alguien tiene que hacer ese trabajo. Si bien estas tareas las pueden hacer varias personas, y la curaduría puede ser un trabajo colectivo, es importante que no se realicen de forma separada o no dialogada (quienes pensaron la exposición, deben supervisar el montaje y la ubicación de las obras en la sala, y participar en la definición de las visitas guiadas por ejemplo).

Es importante dedicar un tiempo a pensar la exposición. Conviene que nos hagamos una serie de preguntas respecto a qué queremos decir, cómo y con qué, de modo de ir definiendo el concepto que sustentará el proyecto expositivo así como los aspectos técnicos necesarios. Algunas de las preguntas guía pueden ser: ¿Cuál es la idea o la hipótesis principal que quiero transmitir en la

exposición? ¿Cuál es mi objetivo? ¿Qué obras necesito para concretarlo? ¿Puedo trabajar solo con obras de mi acervo o necesito gestionar préstamos? ¿A quién va dirigida esta exposición? ¿Qué desafíos presenta la comunicación de mi idea considerando las características del público destinatario?

Es importante tener en cuenta que cuestiones como el tipo y la cantidad de obras a exhibir, si son obras del acervo institucional o si deben gestionarse préstamos, son aspectos que deben definirse tomando en cuenta el objetivo de la exposición así como su viabilidad. Ésta abarca la disponibilidad de las obras (que estén en buen estado y que los préstamos puedan concretarse), el presupuesto requerido (considerando costos de montaje, enmarcado, preparación del recinto expositivo, seguros y traslado de obras), el tiempo disponible y el personal abocado al proyecto. La elaboración de un cronograma de trabajo, con etapas, hitos y presupuesto asociado, es muy útil para evaluar la viabilidad técnica del proyecto y pensar los ajustes necesarios.



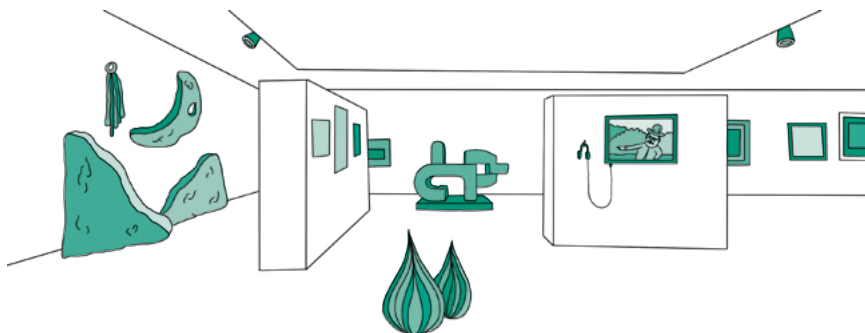
El trabajo del curador es esencial en una exposición

2. Tipos de exposiciones

Existen distintos tipos de exposiciones en artes visuales, que dependen de factores como la duración, el lugar de exhibición, su tema y el abordaje conceptual. Hay exposiciones permanentes y temporales, exposiciones itinerantes, temáticas, históricas, monográficas, individuales, colectivas, antológicas y retrospectivas. A continuación enumeramos algunos ejemplos con el detalle de desafíos específicos que presenta cada modalidad.

2.1. Exposición permanente de la colección de un museo

Es la exposición más común en las instituciones museísticas y consiste en la exhibición por tiempo prolongado de una selección de obras representativas del acervo institucional. Generalmente incluye las piezas más emblemáticas, las “joyas” del museo. Por ejemplo, el Museo Nacional de Artes Visuales tiene en exhibición “desde siempre” el óleo *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes. La obra ingresó al antiguo Museo Nacional el mismo año en el que fue creada (1871) y desde entonces está en exhibición, aunque fue prestada varias veces, y viajó para ser expuesta en Buenos Aires en cinco oportunidades, la última en 1987.



Un desafío es que dicha muestra permanente sea representativa de la colección del museo, esto es, que permita mostrar las características del todo exhibiendo una parte. La elección de las obras debe responder a una decisión meditada, que nos dé certeza de que quien visite al museo va a entrar en contacto con lo más significativo de su patrimonio.

También la muestra permanente puede estar destinada a dar un panorama general del devenir de las artes visuales en el país o en el departamento o región que forma parte del área de influencia de la institución, de acuerdo a la misión del museo. Si el museo fue creado para reunir un acervo representativo de las manifestaciones artísticas locales, puede ser conveniente que su muestra permanente ofrezca una primera lectura de eso.

Si bien una exposición permanente suele quedar fija durante un tiempo prolongado (incluso años), es deseable que las piezas puedan rotar de modo que las obras en depósito vean la luz (los museos exhiben un porcentaje menor de su colección).

Este tipo de exposiciones requiere conocer en profundidad el acervo institucional. El estudio de las obras que lo conforman nos permitirá identificar los valores de la colección y también pensar nuevas lecturas, plasmadas en nuevas propuestas expositivas, que pongan énfasis en distintos aspectos.

2.2. Exposiciones temporales del acervo

Están destinadas a mostrar distintos aspectos de la colección del museo a partir de una selección de sus obras durante un tiempo acotado (de dos a seis meses). Las posibilidades y variantes temáticas de este tipo de exposiciones dependerán del conocimiento generado sobre las características y la historia de la colección del museo, conocimiento que se podrá generar a partir de la información que se haya podido reunir y sistematizar. Dicha información la encontramos en la documentación que el museo ha conservado como los libros de registro de ingresos, inventarios actualizados

de las obras del museo (que nos permite saber cuántas obras tenemos y cuáles son), expedientes administrativos de donaciones y compras (que nos informan sobre momentos y modalidades de ingreso de una o varias obras), folletos y catálogos de exposiciones, registros fotográficos y recortes de prensa, entre otros.

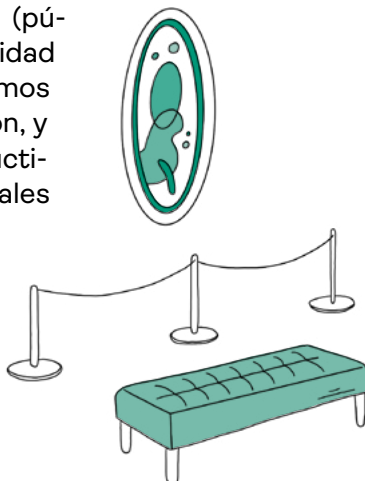
Un instrumento fundamental es el catálogo descriptivo de la colección. Éste es una publicación con el detalle de todas las piezas del acervo ordenadas cronológicamente (con su número de inventario) y clasificadas por tipo de objeto (pintura, escultura, fotografía, instalación, etc.). La entrada destinada a cada pieza incluye los datos de identificación del objeto. Éstos abarcan todos los aspectos relativos a la materialidad de la obra: nombre, fecha de realización, autor, medidas, soporte, estilo, temática, origen y fecha de ingreso al museo. En las últimas décadas y de la mano de la museología crítica, los museos han comenzado a estudiar sus colecciones y sistematizado ese conocimiento en catálogos razonados, que registran no solo las características materiales del objeto sino que incluyen aspectos analíticos y los vinculados a la “vida” de la obra de arte desde que fue creada hasta que ingresó al museo. Como si se tratara de su “currículum vitae”, esos datos informan por qué manos pasó la obra (trazabilidad de lugar y dominio), si fue expuesta, premiada, comentada, estudiada y qué se ha dicho de ella, también si fue reproducida, versionada, entre otras posibilidades que nos hablan del proceso de construcción de valor patrimonial en torno a ella. En un catálogo razonado, la descripción de cada pieza se amplía entonces incluyendo los aspectos relativos a la circulación y fortuna crítica.

Así, si tenemos identificados los autores de todas las obras y las fechas en las que ingresaron al museo, estamos en condiciones de pensar una muestra sobre artistas mujeres en la colección del museo, identificando momentos y modalidad de ingreso. También pueden pensarse exposiciones por tema o género (el paisaje en la pinacoteca del museo, entre otras posibilidades). Si se conocen los mecanismos de ingreso, estamos en condiciones de realizar exposiciones de obras donadas por determinada figura pública o coleccionista. También podrán exponerse aquellas obras que están en

el museo que fueron premiadas o seleccionadas en certámenes oficiales (premios nacionales, salones municipales o del interior), o pensar en un momento en la historia del país y exponer, por ejemplo, las obras ingresadas al museo durante la última dictadura cívico-militar. Estos ejes temáticos presentan interés entre otras razones porque nos permiten conocer las características del arte consagrado por las instituciones públicas a lo largo de la historia.

2.3. Exposiciones temporales con obras que no pertenecen a la institución

Los museos y centros culturales con espacios expositivos suelen planificar muestras con obras que no les pertenecen. Por ejemplo, organizan una exposición de uno o varios artistas locales, o una muestra temática que requiere gestionar préstamos de piezas de un museo o de varios, así como de galerías y colecciones privadas. Estas muestras temporales presentan varios desafíos relativos a la tramitación y concreción de los préstamos, permisos y seguros. A su vez esos desafíos o dificultades pueden variar mucho: hay coleccionistas que prestan obras y otros que son más reticentes, o ponen diversas condiciones. Las galerías de arte varían mucho en sus exigencias a la hora de ceder obras, sobre todo respecto a requisitos técnicos de exhibición, mientras que los museos (públicos y privados) presentan una realidad diversa, con condiciones de préstamos con distintos niveles de protocolización, y que suelen estar plasmados en instructivos denominados *facility report*, los cuales establecen condiciones generales para el préstamo de obras, con criterios sobre su traslado, embalaje, manipulación, montaje, exhibición y protección, fijando estándares de seguridad y conservación preventiva.



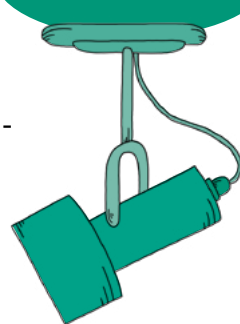
2.4. Exposiciones antológicas y retrospectivas

Las exposiciones dedicadas a mostrar la obra de un artista, vivo o fallecido, son las más frecuentes en Uruguay. Sin embargo, pueden ser propuestas muy distintas, dependiendo de lo que se quiera comunicar. La idea principal puede ser la de dar a conocer la obra de alguien en actividad, mostrar su última obra o rescatar una etapa o una temática recurrente en su producción. O la idea puede ser la de consignar una trayectoria ya concluida, reconstruirla, señalar hitos y momentos en ese proceso creativo. También el concepto puede ser el de mostrar un aspecto de la obra de un autor muy conocido pero que no mereció atención específica hasta el momento (un género, una técnica).

Según el concepto de la exposición, identificamos muestras antológicas, que son las que procuran ofrecer una selección de aquellas obras consideradas más estimadas y/o representativas de un artista (vivo o fallecido). Parten de un estudio minucioso y valorativo de la producción de dicho autor. Por eso mismo tiene un sentido consagratorio (ya que se ofrece como respuesta a la pregunta: qué es lo más destacado de este artista). Una exposición de este tipo demanda un conocimiento de la globalidad de la producción del artista elegido (requiere tener identificada su obra, incluidas piezas pertenecientes a colecciones privadas, en poder de la familia y en museos del país y el exterior) a partir de la cual se hace la selección. Puede organizarse por períodos o etapas, estilos, temas, lenguajes, pero en cada uno de los tópicos señalados se busca mostrar lo más logrado.

Por otra parte, una muestra retrospectiva es una exposición destinada a revisar la obra de un artista ofreciendo una lectura novedosa y analítica de la misma a partir de un concepto que es el que guía la selección.

Por ejemplo, la retrospectiva puede procurar hacer un paneo a la trayectoria vital y creativa del artista, definiendo etapas y momentos significativos, incluyendo obras inconclusas, bocetos o estudios de taller o academias que den cuenta de la metodología y forma de trabajo del artista.



2.5. Exposiciones temporales itinerantes

Son exposiciones que han sido diseñadas por personal externo, por ejemplo de un museo del país o del exterior, y a partir de obras de arte que no pertenecen a la institución. Ya vienen definidas y el desafío para la sala que las recibe es adecuarse a la propuesta y sus características museográficas, además de cumplir con los requisitos de seguridad y conservación de las obras. Constituyen una buena oportunidad para dar a conocer obras poco accesibles para el público local, así como para que la institución se familiarice con estrategias expositivas novedosas. Más allá de que estas exposiciones ya vengan predefinidas, el centro cultural o museo que las recibe puede pensar actividades vinculadas, como visitas guiadas. Un ejemplo es lo realizado por el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo cuando albergó en 2019 la muestra organizada por el Instituto de Relaciones Exteriores de Alemania *El mundo entero es una Bauhaus* a propósito de los 100 años de la escuela alemana de arte, y a la que sumó proyección de películas, actividades culturales vinculadas a la disciplinas de la Bauhaus y un ciclo de conferencias con docentes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Paisajismo.

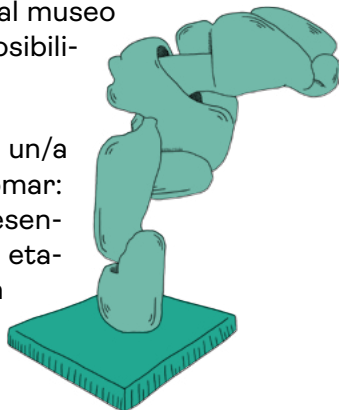
3. Planificación y pasos en la realización de una exposición

3.1 Definición de la idea central de la exposición e investigación

Toda exposición parte de una idea, un concepto o hipótesis que se desea transmitir. Esa idea es lo que diferencia una exhibición de objetos de una exposición. Si la primera muestra, la segunda demuestra. Es esa idea la que va a guiar la planificación y ejecución de la exposición: desde la selección de las obras al montaje.

En Uruguay han predominado las exposiciones dedicadas a difundir la obra de un artista o de varios, desde un abordaje biográfico, de trayectorias, escuelas o corrientes estéticas. Sin embargo, hay exposiciones donde la selección de obras no refiere tanto a quien fue su creador, sino a que todas plasman un mismo tema o género (el desnudo, los bodegones, la pintura religiosa), o técnica (la xilografía, el collage), o porque sus existencias se cruzaron en un momento (las obras que ingresaron al museo a partir de la misma vía), entre otras posibilidades.

Aún cuando la idea es exhibir la obra de un/a artista, hay muchas decisiones para tomar: ¿queremos mostrar una selección representativa de su trayectoria o destacar una etapa, su producción reciente, una temática recurrente, o su destreza en relación a una técnica? Las posibilidades son muchísimas.



Si se pretende realizar una retrospectiva de un artista, es clave poder tener presente su trayectoria, identificar etapas, temas, procesos creativos y poder establecer conexiones con su vida, su formación, trabajos y círculos de sociabilidad artística e intelectual.

En caso de tratarse de alguien consagrado, podemos buscar un abordaje original. Un ejemplo es la muestra *Los universos judíos de Gurvich* realizada en 2010 por la curadora Alicia Haber, quien se dedicó a analizar en profundidad la obra de José Gurvich, reconociendo motivos iconográficos y simbólicos relativos a temas bíblicos y tradiciones judías, así como creaciones fantásticas relacionadas con la vida en los kibutz israelíes. Dicha exposición, y la investigación que la sustentó, constituyó una aproximación original a este artista judío de origen lituano, cuya obra había sido apreciada hasta entonces solo en su relación con Uruguay y su arte (su vida en el Cerro, su vínculo con el Taller Torres García y el universalismo constructivo).

En cualquier caso hay que estudiar al artista, para lo cual es necesario rastrear tanto fuentes escritas (catálogos, folletos, prensa, publicaciones académicas, textos curatoriales, críticas periodísticas) como orales (testimonios de amigos, familiares). Se puede empezar realizando un relevamiento de lo que hay publicado (rastreando en los museos que conservan obra suya y catálogos de exposiciones en las que participó). El Museo Nacional de Artes Visuales, tiene en su biblioteca carpetas con documentación de los artistas presentes en su acervo y el Museo Blanes (Montevideo), un repositorio con archivos de varios artistas y críticos. A su vez existen dos archivos digitales disponibles: el Centro Internacional de Arte de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston (<https://icaa.mfah.org/s/en/page/home>), y el proyecto Anáforas de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>), que posee una biblioteca digital de autores uruguayos (con páginas biográficas de artistas, críticos de arte e intelectuales) y un repositorio de publicaciones periódicas, con prensa especializada como múltiples diarios, el semanario Marcha, el suplemento dominical de *El Día* y el

semanario *Mundo Uruguayo* que registraron el acontecer artístico nacional. También la revista de artes visuales *La Pupila*, creada en 2008 y cuyos volúmenes están todos disponibles en internet, es una fuente útil para buscar información sobre artistas uruguayos.

Si se trata de un artista fallecido, es conveniente contactar a sus familiares, que suelen conservar documentos, fotografías, y contribuir con anécdotas y datos biográficos, a la vez que pueden facilitar el acceso a amigos, colegas, galeristas, coleccionistas de su obra.

En algunos casos, es posible que el eje conceptual de una exposición no sea lo primero que tengamos definido. Por ejemplo, en un proyecto que parta de la necesidad de difundir el acervo institucional, puede pasar que advirtamos que el museo tiene un grupo estimable de pinturas de artistas extranjeros, que han sido poco exhibidas. Entonces podemos empezar por estudiar esas obras, averiguar cómo llegaron al museo, de qué artistas son y en qué años fueron realizadas, si comparten algún aspecto (el tema, el género, la técnica, el estilo), y pensar a partir de allí la idea a transmitir. Como se indicó para este tipo de propuestas es de suma utilidad la documentación en poder del museo así como disponer de un catálogo de la colección o avanzar en la elaboración de uno a medida que estudiamos y actualizamos la información disponible.

3.2 Selección de obras de arte. Consideraciones

Cada exposición supone la exhibición de un número acotado de piezas, por lo que la selección de las obras implica inclusiones y exclusiones. Para tomar esas decisiones es conveniente que la selección esté guiada por la idea central que queremos transmitir y que cada inclusión se justifique en su contribución a dicha idea. Por ejemplo, si la exposición está dedicada a la obra de un artista, la selección de piezas a exhibir va a variar si nuestro objetivo es dar cuenta de su método de trabajo que si la exposición pretende ofrecer un panorama general a su producción. En el primer caso, vamos a exponer dibujos preliminares, bocetos y distintas versiones de un mismo mo-

tivo, de modo de dar cuenta de los procesos y elecciones del artista. En el segundo, vamos a procurar una selección representativa del conjunto de su obra, que muestre los lenguajes, géneros o temas más presentes, así como las etapas (si las advertimos).

Si el proyecto curatorial busca mostrar la producción de un artista con énfasis en su versatilidad, debemos incluir piezas que testimonien la diversidad de técnicas y usos. Esto puede implicar la inclusión de afiches publicitarios y tapas de libros diseñadas por el artista como parte de sus trabajos comerciales, y descartar algunos óleos que estimamos como de lo mejor logrado por ese artista.

La selección también va a estar atada a la disponibilidad. En este sentido tenemos que pensar eventuales dificultades de acceso a piezas centrales para nuestro proyecto, y prever alternativas e incluso modificar la idea central si esta no resulta posible.

Finalmente en las muestras destinadas a mostrar la producción de un/a artista que invitamos a exponer es probable que él o ella quiera elegir las obras. Esta decisión en general es compartida entre el artista y el curador (que puede ser alguien sugerido por el artista o una persona del museo o centro cultural).

3.3. Exhibición de objetos y documentos

Según la exposición puede considerarse necesario o complementario la exhibición de otro tipo de objetos, distintos a las obras de arte, que arrojen luz sobre lo que queremos contar como objetos personales (herramientas de trabajo del artista, fotografías o documentos consultados durante la investigación). Si la exposición es sobre la vida y obra de un artista, y dependiendo del abordaje, pueden ser exhibidos en vitrinas diversos documentos que den cuenta de su biografía y trayectoria personal, desde fotografías del taller, de sus viajes, amistades, exposiciones, folletos de muestras en las que participó, recortes de prensa y críticas de arte de su obra, entre otras posibilidades.

Si se usan vitrinas horizontales, en forma de mesa con superficie vidriada, es importante tener en cuenta la relación entre los objetos incluidos y el hecho de que su visualización es desde arriba y a cierta distancia. Para objetos singularizados pueden utilizarse vitrinas verticales, o enmarcados con vidrio protector (por ejemplo una carta manuscrita o una libreta de bocetos).

3.4. Los textos en una exposición

Una muestra de arte suele incluir en el espacio expositivo distintos tipos de texto, destinados a identificar y describir los objetos exhibidos y contribuir a comunicar, de un modo didáctico y amigable, la idea central de la exposición y sugerir un recorrido.

Cada pieza que se exhiba (obra de arte, objeto o documento) debe tener su cédula descriptiva (ficha técnica) con los datos básicos para su identificación. En el caso de las obras de arte los datos mínimos son: nombre, fecha, autor, medidas (sin marco), técnica, materiales y procedencia (si es del acervo institucional es preferible consignar modalidad de ingreso, y si se trata de un préstamo consignar el propietario). Son etiquetas rectangulares pequeñas (15 x 10 centímetros aproximadamente) que se ubican cerca de las obras (generalmente próximas al margen inferior izquierdo), de un modo que resulte fácil al público su reconocimiento y lectura (a una altura no inferior a 1.20 metros del piso).

En caso de los objetos ubicados en una vitrina, las cédulas deben situarse de modo que el visitante pueda asociar cada pieza con su etiqueta (se pueden colocar juntas dentro de la vitrina, o afuera, sobre la pared más próxima y reproduciendo el orden de las piezas dentro de la vitrina).

Es importante que estas cédulas sean todas del mismo tamaño, presenten la misma tipografía (clara y sencilla) aporten los mismos datos y sean colocadas alineadas, de modo de contribuir a la identidad visual de la muestra.

Las cédulas pueden transformarse en cartelas si además de los datos básicos incluimos un texto con elementos que permitan interpretar la obra en el marco de la muestra. Las cartelas son más grandes e incluyen un texto, no muy extenso (unos 1.200 caracteres), que aporta información sobre el contexto de producción o recepción de la obra, sobre el tema representado y los motivos iconográficos, entre otros aspectos en sintonía con el guion curatorial.

Imaginemos una retrospectiva del pintor Juan Manuel Blanes dedicada a mostrar su producción alegórica. En esa muestra la cartela dedicada a la obra *La Paraguaya*, podrá incluir una descripción del tema representado, analizando los elementos alegóricos, con referencias al pensamiento ilustrado del artista y su condena a las guerras civiles. También se podrá contextualizar la obra dentro de la serie de alegorías inspiradas en textos literarios que produjo Blanes en Florencia hacia 1879 y que incluyó otras piezas como *El ángel de los charrúas*, *El último paraguayo* y *Como muere un oriental*. En los anexos se incluye un modelo de cédula, de cartela y de ficha de catalogación razonada de *La paraguaya* a modo de ejemplo.

Una exposición tiene por lo general al menos dos textos ploteados sobre pared (o panel) destinados a introducir la exposición al visitante. Un primer texto de presentación incluye el nombre de la muestra, y los créditos relativos al curador o equipo responsable, la institución organizadora y la que le sirve de sede (el museo o centro cultural), los auspiciantes y agradecimientos.

A continuación un texto conceptual que sintetiza la propuesta curatorial, la idea central de la exposición. Su objetivo es anunciar lo que se va a ver y guiar la apreciación de lo expuesto. Ese texto, de unos 1000 caracteres, debe ser claro, con frases cortas (tres o cuatro ora-

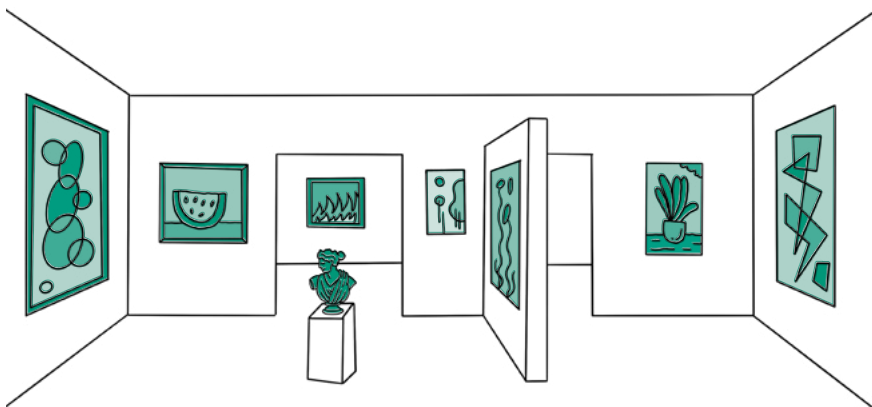
TÍTULO:	_____
AUTOR:	_____
MEDIDAS:	_____
MATERIALES:	_____
FECHA:	_____
PROCEDENCIA:	_____

ciones en total) y debe ser ubicado en un lugar del espacio expositivo donde decidimos establecer el inicio del recorrido.

Si se trata de una muestra extensa, presentada en varias salas, pueden considerarse otros textos en pared que vayan desplegando los principales conceptos de la curaduría acompañando la museografía (según agrupamiento de piezas en salas), y conduciendo al público. También puede incluirse otro tipo de planteos, como frases que sintetizan un pensamiento del artista o una cronología que ubique y contextualice.

Estos textos se justifican en su aporte de información que facilita la comprensión, la interpretación y contextualización de las obras y objetos expuestos, pero sin traducir en palabras aquello que esperamos el visitante pueda captar apreciando lo expuesto. Es importante no ser redundantes, cansar al público o subestimarlo en su capacidad de comprensión.

Si volvemos al ejemplo que citamos de la muestra dedicada a Blanes, el texto que introduce la exposición debe presentar su obra alegórica (que es el eje la exposición) en el marco de la producción global del artista, y justificar su importancia, como tema de una retrospectiva. Los textos adicionales podrían referir a fragmentos de cartas escritas por Blanes que testimonien su pensamiento



ilustrado, su religiosidad, actividad masónica, y su ideario político-filosófico, y podrá agregarse una cronología que señale hitos en su trayectoria intelectual, y facilitar vinculaciones con sus principales series alegóricas.

3.5. Información adicional accesible por códigos QR (audio guía)

Las exposiciones pueden incluir información adicional accesible mediante dispositivos electrónicos a partir de códigos QR. Cuando el espacio expositivo es reducido y debemos reducir al mínimo la superficie destinada a textos, estos códigos QR pueden dar acceso a esos contenidos. También pueden servir de audioguías, con una narración que ayude a comprender el contenido de una vitrina o de las obras expuestas en una sala (en caso de existir distintas secciones). Estos audios deben ser cortos y precisos (no más de un minuto de duración). En el ejemplo de Blanes, podrían incluirse estos códigos al inicio de las secciones destinadas a la producción alegórica de carácter político, las de carácter filosófico, y las de sentido moral y religioso, presentando las características específicas de cada subgrupo, o también podrán incluirse en relación a obras concretas que por su importancia alegórica y la multiplicidad de elementos a descifrar y contextualizar, merecen una consideración especial.

3.6 Gestión de permisos y seguros

Las exposiciones que incluyan obras de arte facilitadas por terceros, requieren la tramitación de los préstamos, procedimiento que puede variar mucho dependiendo de las exigencias y formalidades dispuestas por quien presta.

El primer paso es presentar por escrito con una antelación de seis meses, los detalles de la obra u obras solicitadas, la finalidad del préstamo (conviene informar sobre el nombre de la exposición, guion curatorial y equipo responsable), su duración y el lugar don-

de se realizará la muestra. A continuación la institución responderá condicionando el préstamo a requisitos en materia de protección, conservación preventiva y seguros.

En el caso de los museos, estos aspectos forman parte del *facility report*, que debe completar el solicitante. Tiene la forma de un cuestionario que abarca aspectos relativos a las características del recinto expositivo, los sistemas de seguridad previstos, los criterios para la manipulación de las piezas, para su colgado y exhibición, las condiciones ambientales, de iluminación y de identificación de las obras. Al informar sobre estos aspectos, el solicitante debe tener en cuenta los requisitos de la institución.

Los seguros exigidos para obras de arte así como otros objetos patrimoniales son del tipo “clavo a clavo”, contra todo riesgo, y abarcan daños que ocurran durante el traslado de la obra y el tiempo de exhibición. Estos seguros incluyen sus propios requisitos en materia de transporte, embalaje y condiciones de exposición, y el costo de la póliza considera la valuación de la pieza.

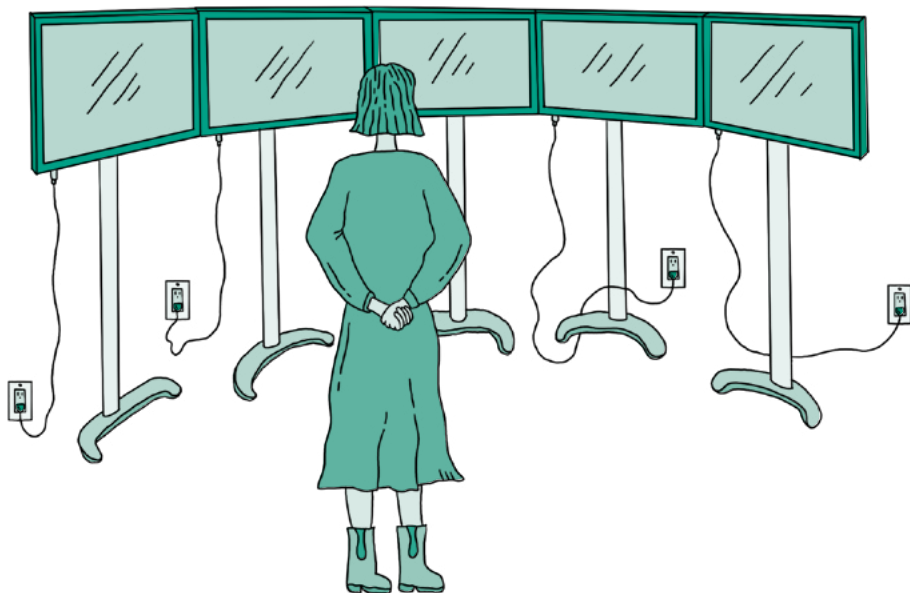
En Uruguay la decisión final en relación a préstamos de obras de instituciones dependientes del Ministerio de Educación y Cultura corresponde al titular de dicha secretaría de Estado y requiere de una resolución ministerial.

En los casos de que sea la institución la que recibe una solicitud de préstamo, es conveniente encargar un informe técnico de evaluación del estado de la obra (si está en condiciones de ser trasladada y expuesta), además de establecer condiciones de cuidado y conservación que deberá asegurar el solicitante. Asimismo, deben considerarse la programación y las necesidades del museo y la contribución del préstamo a la difusión de su acervo.

Es importante tener presente que la circulación de las obras del patrimonio artístico nacional contribuye a su democratización. Los préstamos para exposiciones implican un desplazamiento espacial que tiene sus riesgos pero también enormes ventajas en materia de acceso y divulgación. Además cada nueva propuesta

museográfica permitirá nuevos públicos en contacto con la pieza, así como nuevos marcos de lectura y nuevas narrativas que enriquecerán el conocimiento de dicha obra.

Por último es importante conservar y archivar la documentación relativa a los préstamos solicitados y concedidos, los informes técnicos de evaluación de las obras y los detalles de las exposiciones involucradas. No solo a los efectos administrativos y de gestión sino también por el potencial de dicha documentación como insumos para futuras investigaciones y propuestas expositivas que atiendan la significación y valorización del arte en Uruguay.



4. Montaje

El montaje es la última actividad en el proceso de producción de una exposición y consiste en la concreción de la museografía, es decir la ubicación y colocación de los distintos objetos que forman parte de la muestra en el espacio expositivo de acuerdo a la propuesta curatorial.

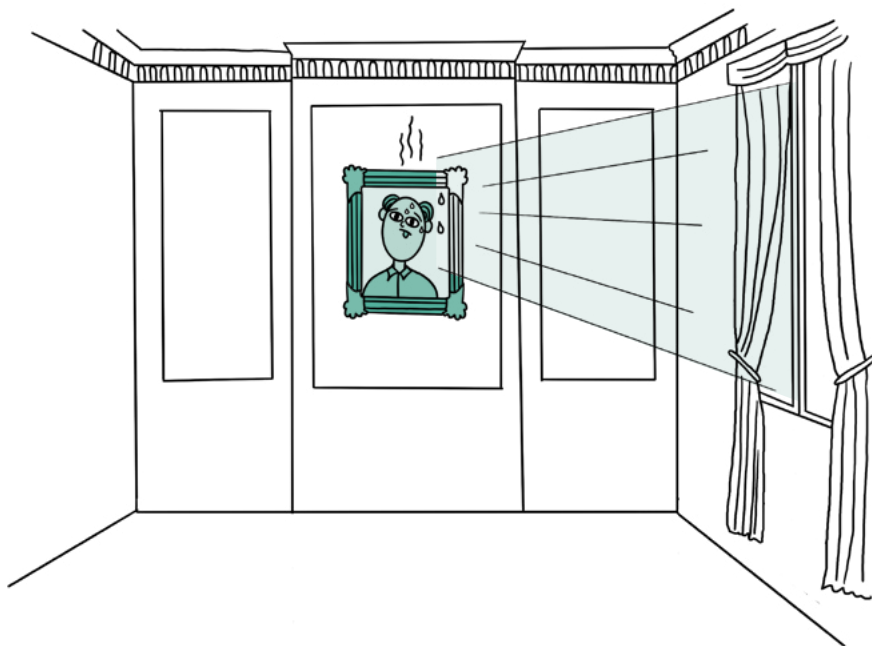
4.1 Espacio expositivo

La elección del espacio expositivo debe considerar tanto las condiciones que ofrece en relación a la protección del material expuesto, como sus ventajas o desventajas para generar el “clima” expositivo y adecuarse a los requerimientos del montaje.

Lo primero es determinar las condiciones de protección de los objetos a exponer que ofrece el local, para luego, dependiendo de los requerimientos, mejorarlos. Esto incluye medidas de vigilancia y seguridad y también de conservación. Entre las primeras se considera medidas contra robos y actos vandálicos (seguridad de puertas y ventanas, vigilancia de sala y sistemas de alarmas) y respecto al riesgo y extinción de incendios.

En materia de conservación preventiva, el espacio expositivo debe asegurar niveles tolerables de humedad y atender cualquier situación de filtración de agua, corrientes de aire por ventanas o averías en los muros, pisos o techos. Lo mismo respecto a la temperatura (que no debería superar los 23°) y posibles impactos del sol sobre el techo o muros exteriores. Hay que cuidar de no colocar obras de arte en paredes que transmiten calor y que los techos tengan algún sistema de aislamiento térmico. También hay que evitar la luz solar directa procedente de ventanas, lucernarios o claraboyas, sobre lo expuesto.

Tanto con la humedad como con la temperatura, lo fundamental es evitar cambios bruscos, por lo que se requieren instrumentos



de medición para detectarlos (la humedad debería permanecer en un rango de 50-55 por ciento y la temperatura de 18 a 23 grados).

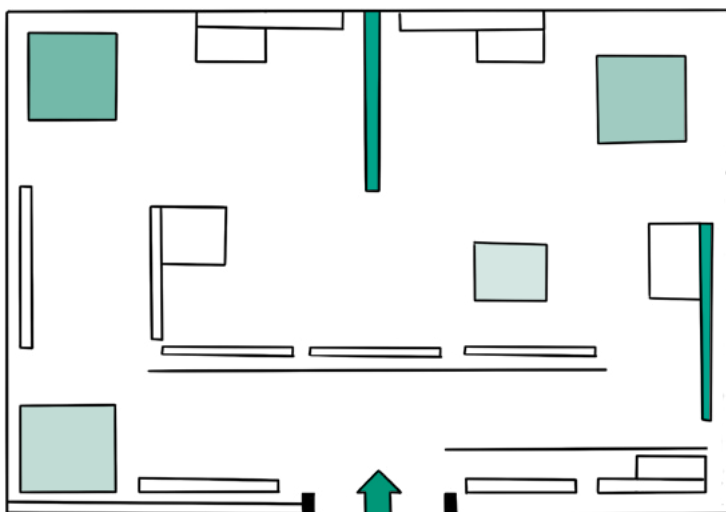
El recinto debe ser acondicionado para generar un ambiente propicio para la contemplación. Cuestiones como la iluminación, la circulación, el estado y color de las paredes, el ruido y otros factores distractores, deben ser considerados. Se debe asegurar que el espacio esté delimitado y aislado del entorno.

Las paredes requieren una preparación previa con enduido o yeso para tapar perforaciones y zonas dañadas, y pintura. Si bien no es imprescindible que sean lisas y blancas, si elegimos que sea de color (porque queremos establecer relaciones de armonía o de contraste con las obras expuestas), debemos considerar que cuanto más oscuro es el tono, mayor es la iluminación que requiere la sala. Además, los colores oscuros tienden a achicar el espacio, dan la sensación de mayor encierro y al mismo tiempo de mayor recogimiento; mientras los tonos claros generan amplitud y contribuyen a un ambiente más calmo.

También previo al montaje, hay que definir si la exposición requerirá elementos como paneles (paredes movedizas útiles para aumentar la superficie donde exhibir obra y subdividir el espacio), vitrinas (verticales u horizontales) y bases para las esculturas y de qué tipo.

Resulta importante considerar que la selección de los objetos a exponer debe partir del espacio disponible, calculando las superficies donde es posible colgar u ubicar obras, si es posible agregar paneles, la distancia deseada entre los objetos para su mejor contemplación, la ubicación de vitrinas teniendo en cuenta el ancho de los locales y la circulación. Conviene recurrir a instrumentos de representación gráfica del espacio, con dibujos y planos a escala que recojan las dimensiones de las plantas, alzados y perspectivas de modo de poder tomar el pulso al espacio y sus posibilidades, identificando dificultades en los recorridos y en la apreciación de lo expuesto.

Hay que tener presente que en Uruguay los museos han adoptado como sedes edificios preexistentes que no fueron creados para servir de salas de exposiciones. Generalmente son inmuebles patrimoniales, por lo que hay intervenciones que no se pueden hacer o que requieren cuidados especiales.

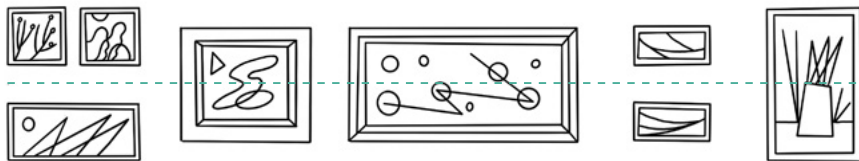




4.2. Colocación y ubicación de obras de arte

En esta etapa deben considerarse varios aspectos técnicos para el cuidado y protección de las piezas, por lo que es importante que el trabajo recaiga en montajistas con experiencia. La propia manipulación de las obras presentan sus desafíos, al igual que el sistema que consideremos para su colgado, que debe ser lo menos invasivo posible y al mismo tiempo el más seguro. En el caso de los préstamos los requerimientos en materia de traslado, montaje y exposición de las obras, están explicitadas en los *facility report*.

Además de los aspectos relativos a la protección de los objetos, la colocación de las obras en la sala para su exhibición, requiere tomar en cuenta algunos aspectos que influyen en su apreciación.



En relación a las obras planas (dibujos, pinturas, fotografías) debe considerarse el sistema de colgado o sostén. Es preferible un sistema que permita cierta flexibilidad a la hora de definir dónde ubicar las obras, y que el mecanismo no limite las posibilidades en cuanto a la altura y distancia entre obras como suele pasar con algunos sistemas de rieles. Si bien éstos facilitan el colgado ya que no es preciso intervenir las paredes con clavos o tacos para colocar las obras generando agujeros que luego se deberán rellenar, es importante tener en cuenta que esas operaciones son parte de la dinámica cotidiana de un espacio expositivo: las paredes se llenan y vacían de obras, cambian de color, sostienen textos, dibujos, cronologías... son como el papel del escritor.

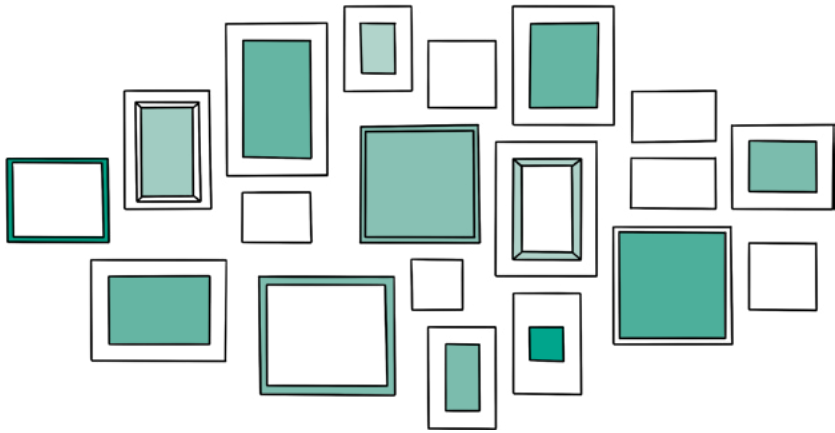
Generalmente se recomienda, como criterio general, una altura de 1,55 metros desde el piso hasta el centro de la obra (se considera la altura promedio de la población restándole 10 centímetros, que corresponde a la altura de la vista), aunque esto también va a depender del tamaño (una pintura grande puede estar a una mayor altura). Como las obras tienen distintas medidas, para lograr un efecto global agradable, se procura alinearlas haciéndolas coincidir en el borde superior (a la misma altura), el borde inferior (a la misma distancia del piso) o fijar una línea de altura (en general de 1,55 metros desde el piso) que atraviesa todas las obras por el medio.

Es muy importante atender la altura y distancia en que se disponen las obras.



Para fijar la distancia entre dos obras es recomendable que la misma no sea inferior a la mitad del ancho de cada pieza o de la obra de mayor tamaño. El distanciamiento permite aislar y singularizar cada obra, de modo que su apreciación no se vea interferida por la contigua.

Con respecto a la distancia del espectador, hay que evitar ubicar obras de gran porte en espacios muy reducidos en los que el observador no puede alejarse lo necesario para una buena apreciación. A su vez se debe establecer una distancia prudencial con una barrera de protección (un cordón sostenido por soportes o una línea en el piso), no mayor a 70 centímetros, para mantener un adecuado rango de visualización.



Dependiendo de la narrativa de la muestra, también se puede elegir una disposición menos estructurada.

Todos estos criterios son importantes pero también relativos, ya que la museografía depende de la idea central de la exposición. Por ejemplo se puede exponer un conjunto de cuadros “cubriendo” una pared de un rojo granate desde el borde superior hasta el piso, ordenando las obras por tamaño, sin dejar espacio sin cubrir, porque lo que se quiere transmitir visualmente es el sistema de acumulación y consagración que tenía el coleccionismo privado en las primeras décadas del siglo XX.

4.3. Recorrido y circulación

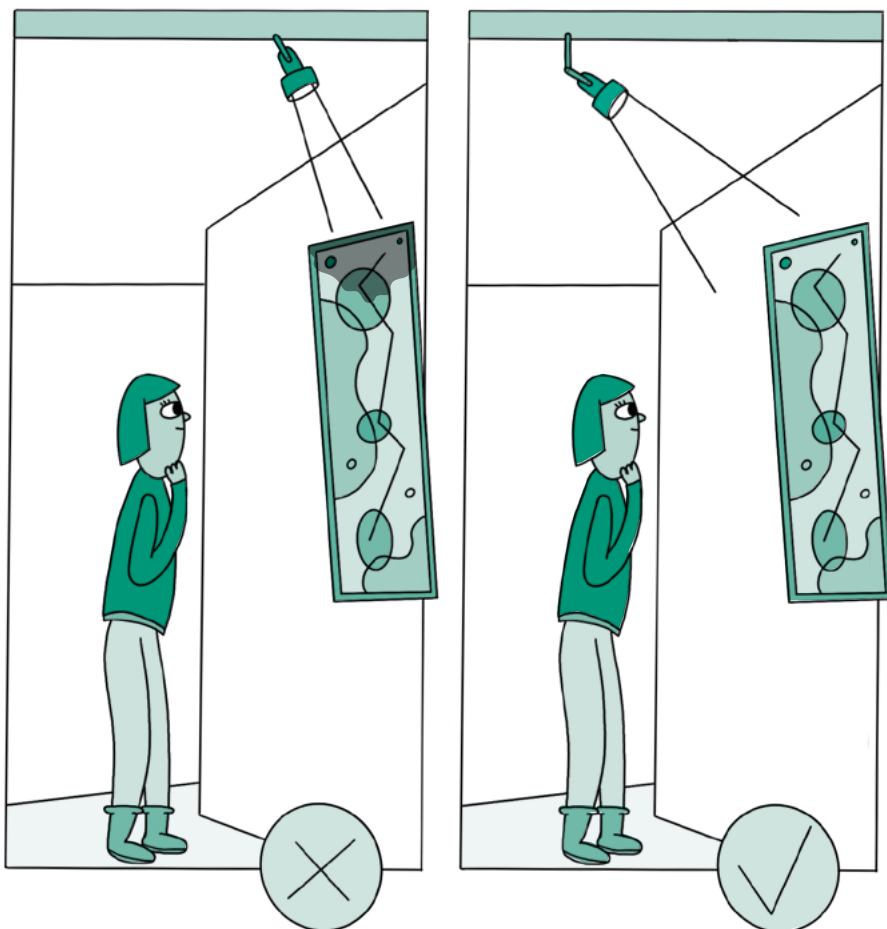
El montaje se realiza de acuerdo a un orden preconcebido para la presentación de los objetos, que marque el recorrido de la exposición de acuerdo a su guion. Esta etapa no debe ser librada a un tercero, sino que es responsabilidad del curador o equipo curatorial de la exposición. Por ejemplo, si se trata de una exposición dedicada a un artista, el guion puede indicar un recorrido de tipo cronológico (distinguiendo etapas en la trayectoria del autor) o puede ser un orden según lenguajes y técnicas utilizadas (una sección para dibujos, otra para óleos, otra para grabados), o una combinación de ambos.

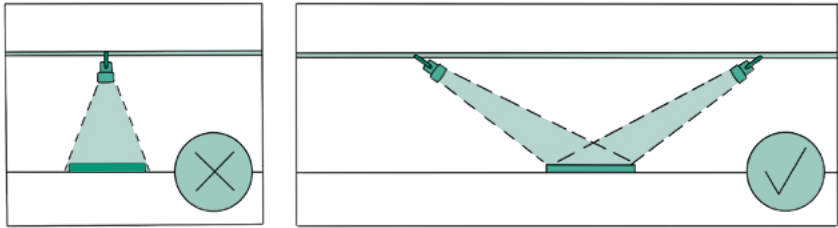
El recorrido no tiene por qué ser único u obligatorio, incluso puede ser libre o solo sugerido, aunque es importante ofrecer una posibilidad. Para esto deben considerarse las vías de ingreso (si hay una o varias) y los elementos que condicionan la circulación, de modo de prever el encuentro del visitante con los textos, obras y objetos de acuerdo al criterio escogido.

La circulación debe cuidarse al pensar la ubicación de las vitrina y las obras en espacios más o menos estrechos, considerando siempre la necesidad de que haya una distancia de al menos un metro y medio entre las personas y las paredes o vitrinas, de modo que dos personas puedan circular por el mismo espacio sin riesgo de que rocen o queden demasiado “sobre” las vitrinas, paredes o esculturas en exhibición.

4.4. Iluminación

La iluminación es un elemento a atender tanto en relación a la conservación de las obras, como en su contribución a la museografía y la apreciación de lo expuesto. Una obra de arte puede estar mal iluminada tanto por exceso como por escasez de luz. Por eso hay que tener en cuenta tanto el tipo de luz, su intensidad y su dirección.





En general, las exposiciones utilizan la luz natural solo como complemento de la artificial y tomando recaudos, sobre todo es importante que la luz solar no llegue de forma directa a las obras. La luz solar puede aportar especialmente a la iluminación del espacio expositivo y contribuir a un ambiente agradable, pero para las obras expuestas se debe contar con luz artificial.

Para la iluminación de las obras, debe considerarse tanto cómo se instalan las luces en la sala expositiva como su orientación hacia los objetos, aspecto clave para reducir posibles sombras y reflejos. Las luces destinadas a iluminar las obras suelen disponerse sobre rieles, con spot y lámparas. La tecnología LED es la preferible por carecer de luz infrarroja y ultravioleta, asegurar menos contaminación lumínica y ser más eficiente. Si no se posee tecnología LED, es más conveniente la luz fluorescente que la incandescente que es la que emite más calor.

Pensando en obras sobre pared, la instalación de la luz y su orientación debe evitar lo más posible las sombras que el espectador pueda producir al acercarse. Es conveniente utilizar lámparas con campanas orientadoras desde dos direcciones. Si la luz está en el techo no debe estar encima de la obra sino desde un ángulo más abierto de modo de no generar una sombra vertical.

5. Difusión de la exposición

Procura dar a conocer la propuesta a través de distintos canales de comunicación (medios de prensa, redes sociales, invitaciones personalizadas). Tanto las vías de divulgación como los públicos destinatarios son variados, por lo que deben considerarse distintas estrategias comunicativas.

Un primer material de difusión masiva por correo electrónico y redes sociales es el flyer, un **afiche digital**, que tiene el formato de una imagen y se difunde rápidamente sin necesidad de descargarlo ni abrirlo por separado. También puede difundirse impreso y colocarse en instituciones y espacios públicos. Este material debe contener un texto con datos precisos (evitando adjetivos): nombre de la exposición, lugar (institución y dirección), fechas de apertura y cierre, horario de visita, si la entrada es libre, artista/s que participen, curador (si se considera un dato de especial interés), institución organizadora y auspiciantes. Puede o no incluir una imagen (una fotografía de la exposición, del artista o de una obra).

Luego está el **folleto de exposición**, que puede ser un plegable tipo tríptico o librito. Además de los datos ya mencionados, el folleto debe profundizar en la propuesta curatorial: incluir un texto breve con la idea central de la exposición y una descripción sucinta de la museografía que adelante lo que el visitante encontrará. Este material puede difundirse como el anterior, pero está pensado sobre todo para entregar al ingresar a la exposición, como guía y también como documento de la misma. Es conveniente que tenga algunas imágenes de obras y de las salas, datos del artista o artistas expuestos (si corresponde) y de la institución organizadora.

Para la difusión de la exposición a través de los medios de comunicación periodística es conveniente elaborar un **dossier para prensa**. Es un material que amplía la información del folleto con el detalle del proyecto expositivo, su inserción dentro de la política institucional, sus objetivos, aspectos que pongan en valor el trabajo de investigación y gestión realizados, el detalle de las obras

de arte y objetos exhibidos, de la institución organizadora, del curador y los artistas participantes. El propósito de este material es proporcionar a los diferentes medios de prensa (diarios, radios, televisión) ideas e insumos para realizar distintas coberturas del evento, desde una sencilla nota de difusión a una entrevista al curador, al director del museo o coordinador de la sala de exposiciones, o una reseña crítica de la exposición. Además de facilitar los contactos de posibles entrevistados, debe proporcionarse acceso a reproducciones fotográficas de alta definición de obras y de la sala de exposición, la información gráfica de las piezas expuestas (cédulas, cartelas), y un video institucional con registros de la exposición (preferentemente con público).

Podrá elaborarse un **dossier para escuelas**, liceos y otros centros educativos y sociales, que podrá enviarse a estas instituciones. Es importante que incluya no solo información sobre la exposición y las obras y artistas que participan de ella, sino también propuestas de actividades prácticas y creativas que los docentes puedan realizar con niños y adolescentes. Asimismo, el museo puede ofrecer esas propuestas didácticas como parte de las visitas guiadas destinada a público escolar.

Las **visitas guiadas** son muy importantes para la difusión de una exposición, ya que pueden contribuir a un mayor entendimiento de la propuesta y favorecer una experiencia más profunda del público. Deben desarrollarse a partir de guiones previamente elaborados y pensados para distintos públicos. En el caso del público escolar es importante que el guion no sea meramente expositivo sino que incluya preguntas disparadoras y facilitadoras de un ida y vuelta. Ese intercambio puede comenzar recogiendo las ideas previas y primeras impresiones de los escolares frente a las obras expuestas y la institución que las acoge, de modo de trabajar a partir de ellas. Más que realizar un acompañamiento detallado de toda la exposición, obra por obra, es preferible comentar algunas obras significativas, dando a los escolares la posibilidad también de tener una experiencia propia. Es importante que el guía esté abierto a preguntas y comentarios y pueda volcar su conocimiento aprovechando esas instancias.

En el caso de las visitas guiadas para público adulto, pueden ser ofrecidas por personal del museo involucrado en el diseño de la exposición, o por el curador de la misma. Pueden ser instancias de una hora de duración y para grupos de no más de 20 personas. Además de estas visitas, podrá evaluarse la posibilidad de realizar mesas o conversatorios con participación de los responsables de la propuesta (equipo curatorial, artistas, gestores) de modo de compartir aspectos del proyecto con un público interesado (estudiantes de carreras afines, artistas, investigadores).

Un momento de especial atención y concurrencia es el **día de la inauguración**, instancia en la que se suelen concentrar los esfuerzos de difusión. Ese día se invitan a todas las personas involucradas en el pensamiento y concreción de la exposición, desde los artistas y sus familias, el personal del museo, coleccionistas, galeristas e instituciones que aportaron con préstamos de obra, investigadores, medios de prensa, autoridades.

El **catálogo** de una exposición es una publicación que sirve como registro de la misma. Dado que la muestra es un proyecto acotado temporalmente, el catálogo es su principal registro, destinado a documentar la exposición con fidelidad. Debe incluir al menos una fotografía de cada obra expuesta y de los objetos exhibidos. Decimos al menos una porque en el caso de obras tridimensionales o instalaciones es conveniente que el registro fotográfico sea más generoso, de modo de permitir al lector una apreciación lo más fiel posible de la pieza en cuestión. Junto a las imágenes de las obras deben consignarse los textos de sus cédulas y cartelitas. Como se explicó, estos textos pueden involucrar los datos básicos de descripción de la obra en relación a su existencia material y su procedencia, o pueden incluir aspectos contextualizadores referidos a las circunstancias en las que la pieza fue producida por el autor, su ubicación dentro de la producción general del artista, así como consideraciones de tipo interpretativo que permitan la lectura de la obra en relación al guion de la muestra. Si ese tipo de texto interpretativo no fue incluido en la propuesta museográfica, debe estimarse su inclusión en el catálogo, donde puede facilitar la comunicación de la idea central de la exposición y el aporte de

cada pieza exhibida. Además es conveniente que el catálogo incluya vistas del recinto expositivo para permitir que el lector aprecie las piezas dentro de la narrativa de la exposición.

El principal texto del catálogo es el curatorial, generalmente redactado por el curador o el equipo a cargo del pensamiento y diseño de la exposición. También pueden incluirse textos a cargo de especialistas, que comenten o profundicen aspectos de la propuesta, además de los textos introductorios de las autoridades institucionales y gubernamentales.

El catálogo es el principal documento de la exposición, al que podrán sumarse otros registros audiovisuales o fotográficos, por lo que es deseable su producción aunque sea como un archivo pdf (sin los costos de impresión). En el caso de una muestra de arte contemporáneo con prácticas como performance, instalaciones, obras participativas y otras piezas efímeras, su función documental adquiere mayor relevancia aún.

Glosario

ACERVO. Conjunto de obras de arte u otros bienes culturales que una institución tiene la obligación de cuidar y difundir, ya sea una entidad archivística, un museo o biblioteca. Está integrado por los fondos y las colecciones que fue sumando mediante los distintos mecanismos de adquisición (compra, canje, donación o legado).

COLECCIÓN. Conjunto de objetos (obras de arte, artefactos, documentos) que una persona o una institución ha reunido y conserva. Presentan una unidad semántica (cada pieza tiene sentido dentro de la colección) y de dominio (propiedad). Esa coherencia es lo que diferencia una colección de una mera acumulación de cosas.

EXPOSICIÓN. Es la presentación pública de una selección de objetos en un espacio delimitado con el propósito de transmitir una idea o concepto. Por eso la exposición incluye tanto elementos materiales (obras y objetos) como inmateriales (ideas estéticas, narrativas históricas).

FACILITY REPORT. En el trámite de un préstamo de obras de arte, es el documento (tipo cuestionario) que debe llenar la institución solicitante en el que da cuenta de las instalaciones y los recursos técnicos y humanos de los que dispone para garantizar la seguridad y cuidado de las obras.



CURADOR. En el pasado se designaba al técnico que trabaja en la conservación, supervisión y exhibición de bienes artísticos y culturales en sentido amplio. La palabra proviene del mundo anglosajón (*curator*) mientras que en Francia y España era más común la noción de comisario. Más recientemente se ha identificado al conservador como el responsable del cuidado y supervisión de una colección, y al curador como el profesional a cargo del diseño de exposiciones, desde el pie de la muestra a la difusión de la muestra. Es un mediador privilegiado entre las obras de arte y el público.

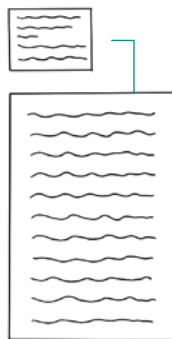
CONSERVACIÓN PREVENTIVA. Medidas y acciones destinadas a minimizar el deterioro o pérdida de un bien cultural.

CÉDULA DE OBRA. Ficha técnica, tipo etiqueta, ubicada próxima a la obra u objeto expuesto con los datos básicos para su identificación (título, autor, medidas, materiales, fecha de realización, pertenencia institucional y procedencia).

CARTELA DE OBRA. Pieza rectangular de un tamaño entre A5 y A4, ubicada próxima a la obra expuesta y con un texto destinado a asistir a la interpretación de la obra, con datos descriptivos, de contexto o valorativos en relación al guion curatorial.

INVENTARIO. Listado numerado y ordenado cronológicamente de obras de arte y otros bienes culturales que forman parte de la colección de un museo o institución archivística.

CATÁLOGO. (descriptivo y razonado). Publicación destinado a informar sobre las obras u objetos de una colección y que incluye una descripción detallada de cada pieza, con datos que permiten identificar la pieza en su existencia material y dentro de la colección (catálogo descriptivo) o que incluye además datos de la “hoja de vida” de la pieza, tanto de trazabilidad, circulación y respecto a su fortuna crítica (catálogo razonado), de modo de contribuir al conocimiento del proceso de valorización y patrimonialización.



Cartela

Cédula

Estos elementos tienen que ser fácilmente identificables con las obras y preferentemente ubicarse cerca del borde inferior izquierdo o derecho. La tipografía debe ser simple y de buen tamaño para asegurar su fácil legibilidad.

Modelo de cédula de obra

La paraguaya

Juan Manuel Blanes (1830-1901)

100 x 80 cm

Óleo sobre tela

c.1879

Colección Museo Nacional de Artes

Visuales de Montevideo (N° 1083).

Legado Fernando García (1945).

Modelo de cartela de obra

Dentro de la producción alegórica de Juan Manuel Blanes, *La Paraguaya* ocupa un lugar especial por referir a una problemática que desveló al artista: las guerras civiles y la necesidad de que los países del Cono Sur superen la debilidad institucional, para avanzar en estadios superiores de civilización. Alegoría de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), de Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, la obra representa a una joven en un campo de batalla desolado. El aniquilamiento no refiere solo a los soldados muertos sino al propio país, representado en el libro de la constitución de la República del Paraguay que yace también en el piso. El óleo integra una serie junto a *Cómo muere un oriental*, *El último paraguayo* y *El ángel de los charrúas*, de similar tamaño y esquema compositivo, que el artista pintó en Florencia hacia 1879 inspirándose en textos literarios. En *La Paraguaya*, recogió el verso de José Manuel Sierna y Carranza “Imagen de tu patria desolada”, recogido en el marco del cuadro.

Modelo de ficha de catalogación razonada

La paraguaya

Juan Manuel Blanes (1830-1901)

Óleo sobre tela

c.1879

100 x 80 cm

Colección Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (N° 1083). Legado Fernando García (1945).

En un campo de batalla, en terreno árido, infértil, varios hombres yacen muertos en el piso, uno de los cuales aparece en primer plano con el rostro cubierto con la bandera paraguaya. Sobre el terreno un fusil, restos de carretas y varios cuerpos son atacados por cuervos. En el centro, una joven con cabeza gacha, porta una blusa blanca, desalineada, y una falda sostenida con un listón con los colores de Paraguay. Delante de ella en primer plano un libro abierto, también yace junto a los muertos: es el texto de la constitución de la República de Paraguay.

La obra se inscribe en la producción alegórica de Juan Manuel Blanes y refiere a la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), de Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay. Las guerras civiles fratricidas es uno de los temas que más desveló al artista, quien bregaba para que los países del Cono Sur superaran la etapa de debilidad institucional, para avanzar en estadios superiores de civilización.

El óleo forma pendant con *El último paraguayo* (MNAV, N° 1076) y ambos integran una serie junto a *Cómo muere un oriental* y *El ángel de los charrúas*, de similar tamaño y esquema compositivo, que Blanes pintó en Florencia hacia 1879 inspirándose en textos literarios. En *La Paraguaya*, recogió el verso de José Manuel Sierna y Carranza “Imagen de tu patria desolada”, que se aprecia en el marco del cuadro.

La serie fue expuesta en la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882, y fue recibida con entusiasmo por la prensa. Adquirida por el empresario Enrique Fynn, *La Paraguaya* permaneció en Argentina hasta 1930 cuando fue adquirida junto a *El ángel de los charrúas* y *El último paraguayo* por Fernando García Casalia (1887-1945), principal coleccionista de Blanes que procuró difundirlas, como serie, en diversas exposiciones y publicaciones. En 1931 el historiador José María Fernández Saldaña, la jerarquizó, incluyendo una reproducción a color y a página entera al inicio de su biografía del pintor. En 1945 la obra ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes como parte del legado de Fernando García, y junto a otras 151 obras de Blanes. Desde entonces, ha sido exhibida reiteradamente en el museo.

Bibliografía

José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Impresora Uruguay, Montevideo, 1931.

Laura Malosetti, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”, en *Blanes: dibujos y bocetos*, Museo departamental Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1995.

Gabriel Peluffo, *Historia de la pintura en Uruguay. Tomo I: EL imaginario nacional-regional 1830-1930*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2015.

Carolina Porley, *El coleccionista. Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Estuario, Montevideo, 2019.

Carolina Porley

Periodista, profesora e investigadora en historia del arte y patrimonio cultural. Es docente en bachillerato, y en cursos de grado y posgrado en la Universidad Católica, en la Universidad CLAEH y en la Universidad de la República. Integra el Sistema Nacional de Investigadores. Ha realizado trabajos técnicos de curaduría y catalogación razonada para museos del país. Actualmente culmina su investigación doctoral sobre formación del acervo museístico en Uruguay.

Rodrigo Camy

Diseñador gráfico, ilustrador y dibujante egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo. Tras el alias *Levedad* ha presentado cinco muestras individuales y publicado cuatro libros con sus dibujos: *Grántico Pálmani Zum* (2011), *Gléfico* (2013), *Lúndrico* (2015) y *Amigongos* (2023).

**Presidencia de la República
Oriental del Uruguay**

Presidente
Luis Lacalle Pou

**Ministerio de Educación
y Cultura**

Ministro
Pablo Da Silveira
Subsecretaria
Ana Ribeiro
Director General de Secretaría
Pablo Landoni Couture
Directora Nacional de Cultura
Mariana Wainstein
Coordinadora del Instituto
Nacional de Artes Visuales
Silvana Bergson
Equipo de gestión del Instituto
Nacional de Artes Visuales
Eduardo Mateo
María Frick
Maximiliano Sánchez
Mercedes Bustelo
Nadia Cheirasco
Rosanna Lavarello

Guía

Producción
Instituto Nacional de Artes Visuales

Textos
Carolina Porley

Ilustración y gráfica
Rodrigo Camy

Impresión
Dep. Legal

INAV
Miguelete 1825
(+598) 2924 9345 / int. 10 al 12
artesvisuales.dnc@mec.gub.uy

Web: gub.uy/cultura
Instagram: @inavculturamec
Facebook: /inavculturamec
X: @INAVCulturaMEC





